Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 – UFR des Arts

les cahiers d'Artes

atelier de recherches transdisciplinaire esthétique et sociétés

2008 - numéro 4

Le jardin

réalités, imaginaires et symbolique

CLYDE CHABOT

Le jardin, la matrice et le chaos ou le jardinage humain[1] *et les paysages*

De nombreux metteurs en scène et chorégraphes mettent en jeu des paysages sur la scène ou déplacent leurs créations *in situ*, en extérieur. Le plateau de théâtre ou de danse peut être considéré comme un jardin secret. Le metteur en scène apparaît comme le guide, le jardinier. Il détermine le terrain de travail (espace, distribution), ce qu'il y plante (texte, dramaturgie, costumes, accessoires), et un mode de culture (écriture scénique, mode de relations à l'intérieur du groupe). Il guide son équipe jusqu'à ce que les fruits de leur recherche soient mûrs et prêts à être goûtés par d'autres. Alors ce jardin ouvre ses portes au public. Cette scène entre souvent en dialogue avec des paysages. Ces derniers peuvent être présents sur le plateau ou devenir le lieu réel des spectacles. Certains artistes chorégraphes, comme cela avait déjà eu lieu avant la première guerre mondiale, sortent des salles pour vivre des expériences chorégraphiques en plein air : les espaces naturels deviennent des scénographies spécifiques ou la matière première d'expérimentations concrètes. Je partirai de ma propre pratique de metteur en scène pour élargir l'analyse à d'autres artistes actuels. Nous verrons que les paysages ont une double identité, un double sens dramaturgique. La nature y apparaît à la fois matricielle et chaotique. Matricielle car elle est celle d'où l'on vient, où l'on peut prendre du

[1] Titre d'une pièce et d'un spectacle de Rodrigo Garcia, éd. Les Solitaires intempestifs, 2003.

repos et où l'on reposera *in fine* en paix. Elle est par essence le lieu de la réconciliation, de l'union avec les forces de l'Univers. La nature symbolise aussi, à l'inverse, le chaos : elle contient des forces indomptables et aléatoires, imposant leurs contraintes, menaçant l'avenir et pouvant produire notre anéantissement ; on ne connaît pas ses règles ; on peut au mieux les explorer. Elle figure aussi l'incertain, ce qui est sauvage ou violent, ce qui n'est pas encore écrit, travaillé par l'humain. Les spectacles jouent souvent avec cette double identité, parfois aussi du mouvement de l'une à l'autre.

Jardins et paysages sur scène

On peut considérer la scène de théâtre comme un jardin. C'est un lieu clos, un espace défini, agencé par le metteur en scène. En collaboration avec le scénographe, il réfléchit, conçoit et cultive l'espace pour permettre que le texte y prenne corps, via le travail de l'ensemble de son équipe et que puisse ainsi fleurir l'art théâtral. Les fruits de cette culture particulière, de ce jardinage humain, au-delà de ce que l'on voit (le texte incarné par des acteurs, la scénographie, le mouvement des lumières...), sont invisibles. Ils se produisent à travers la perception du spectateur, en lui, pour lui seul, chacun percevant différemment dans sa singularité. L'art scénique propose une ouverture vers le sacré. L'énigme de la présence au monde y est sondée, à la fois voilée et dévoilée. Cet invisible, cet infini auxquels l'individu est confronté sont parfois concrétisés ou symbolisés sur le plateau par la présence ou l'évocation de paysages.

Une évocation des paysages par les mots incarnés

J'ai souvent travaillé avec l'auteur Yan Allegret dont l'agencement rythmique et le choix des mots de son écriture font naître dans l'imaginaire du spectateur des paysages intimes. *Cet étrange devoir du bonheur* était une pièce courte réalisée dans le cadre des « Petits, petits », festival de formes courtes sur $1m^2$ organisé par « Gare au Théâtre » à Vitry-sur-Seine. Cette fiction réunissait le dernier poète et un présentateur télévisuel à succès. Ce dernier présentait mondialement les ultimes instants

de ce très vieil homme. Joué par un acteur de 90 ans, Guy Perrot, il ne cessait de dire de la poésie jusqu'à son dernier souffle, retransmis en direct. Sa poésie était empreinte de paysages.

Homme vieux
Les champs à cette époque sont vastes, et ras. L'odeur de l'herbe n'est plus généreuse. Elle se mélange à celle de la terre sèche. Le ciel est bas, gris. Pas de promesse de lendemain ou d'orage. Les champs, à perte de vue. A en perdre la vue, des champs. Une lassitude tranquille s'épanche, comme un pollen nauséeux, partout où le vent l'emmène. Ce ne sont pas des rafales. Des brises peut-être. Pas plus fortes que des souffles de femmes. La poussière soulevée avance mètre par mètre. Avec fatigue tu pourrais dire. Avec fatigue. A perte de vue des champs. Ras. A en perdre la vue.

Nous avons également travaillé autour de paysages urbains. *Le corps des rivières*, présenté au théâtre du Colombier en 2005 à Bagnolet, réunissait sur le plateau une actrice burkinabè, Dakiswendé Nikièma, l'auteur de la pièce, Yan Allegret, et un musicien, Mickaël Grébil. Troisième étape d'un projet initié au Burkina Faso, la pièce racontait comment la fusion de deux déesses noire et blanche en 2000 avait engendré une nouvelle divinité ; elle naissait quatre ans plus tard dans une banlieue parisienne.

Il y aurait la nuit de banlieue.
Il y aurait la neige.
Silencieuse.
Se mêlant à la terre.
Elle naîtrait là.
Il y aurait un soleil de néon.
Bleu et rouge.
Une enseigne Carrefour.
Il y aurait un soleil de banlieue, la nuit.
Elle naîtrait là.
Il y aurait l'arrière d'un centre commercial.

Entouré de grillages.
Espace de déchargement.
Arrière-cour de béton.
Elle naîtrait là.
Il y aurait des chiens.
Des chiens de neige.
Mouillés de boue.
Des chiens de bronze.
Déchirant le plastique des nourritures avariées.
Dans l'orangé du réverbère, une meute de chiens de cuivre attendrait.
Elle naîtrait là.
Il y aurait au loin, les lumières de la capitale se reflétant sur les nuages.
Comme une sorte de promesse.
Et le sommeil des hommes serait un passage.
Et le silence de la neige un chemin.
Elle serait née.

Dans ces deux exemples, l'évocation des paysages produisait un double effet matriciel et chaotique. Une certaine douceur se dégageait des descriptions : un profond attachement à sa terre pour l'homme vieux. Il semblait faire corps avec ce paysage qui probablement l'avait vu naître. Pour la divinité, une beauté plastique, presque cinématographique de son sol natal, une importance des couleurs. Mais aussi une solitude, une monotonie, une aridité, la mort imminente pour le premier et une violence du cadre et du contexte politique, économique et social offert à la deuxième pour sa naissance.

Des images vidéo de paysages

Dans différents spectacles de notre compagnie, « La communauté inavouable », nous avons diffusé des images vidéo sur écran de paysages. Dans *L'Hypothèse* de Robert Pinget, les images filmées par Denis Guéguin retraçaient un trajet en voiture sur une petite route au milieu de la forêt jusqu'à un puits. Ce chemin était celui qu'était censé avoir emprunté le personnage de la pièce, Mortin, double de Robert Pinget, pour aller jeter dans un puits son manuscrit : œuvre littéraire

de toute sa vie, qu'il n'ose soumettre au regard public. Pour *Hamletmachine* de Heiner Müller, c'est le flux et le reflux de la mer qui étaient vidéoprojetés, en résonance à la première parole du texte : « J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac. BLA BLA ». Des images aussi de terrains entourés de fils barbelés en écho aux camps de concentration de la seconde guerre mondiale, sur lesquels se fonde l'écriture de Heiner Müller. Il s'agissait de transcrire visuellement les paysages auxquels les pièces font référence : le puits fatal, le ressac ou la seconde guerre mondiale. Ces fenêtres ouvrent sur l'extérieur et une part d'infini, dans le mouvement ou les contours. Elles donnent à voir des images réelles du monde, le vrai, alors que la scène à l'inverse est un espace clos, fictif, aux règles du jeu claires, où règne un certain ordre de l'écriture.

Parfois, la présence vidéographique des paysages est plus libre. Ces derniers apparaissent comme une métaphore presque abstraite du réel politique, économique ou social ou une traduction poétique d'une sensation, d'un trouble. Dans la mise en scène de mon texte *Comment le corps est atteint*, en 2005 et 2006, des images du désert prises d'avion étaient diffusées en parallèle d'un texte citant successivement tout ce qu'un ordre supérieur décidait d'éliminer : solidarités sociales, états mais aussi leurs pendants intimes : amour, enfants...

Les bibliothèques : à éliminer
Les universités littéraires : à éliminer
Les universités théâtrales : à éliminer
Les universités : à éliminer
La fonction publique : à éliminer
Le service public : à éliminer
La sécurité sociale : à éliminer (...)

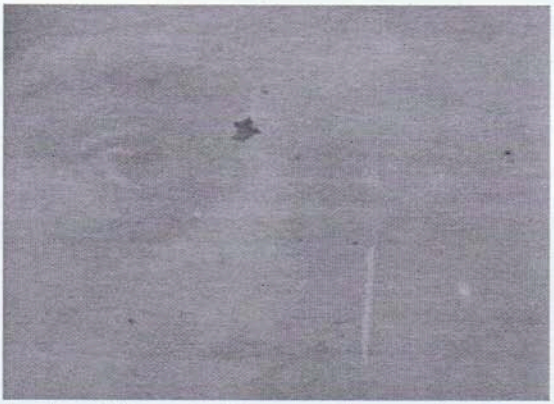
Comment le corps est atteint, texte et mise en scène Clyde Chabot. Image : Alexandra Mélot.

Dans cette image filmée par Alexandra Mélot, de façon presque imperceptible, du sable s'effondrait, se déplaçait, ne tenait pas. Le sol apparaissait menaçant, comme soumis à un glissement de terrain. Pour moi, cela évoquait le fait que nous sommes entrés dans une nouvelle ère politique. Le trouble géologique, les fondations qui s'esquivent traduisent plastiquement l'amenuisement actuel des fondations de notre système politique et de la protection sociale.

Les visages-paysages ou comment sonder le vivant au plus près

Parfois ce sont les visages que je travaille avec les vidéastes comme des paysages : filmés en très gros plan, ils apparaissent d'abord immobiles mais se révèlent animés de micro-variations. Les signes fragiles mais infinis du vivant sont donnés à voir. La quasi-fixité peut aussi évoquer le caractère mortel de celui qui est offert au regard. Il est un miroir pour soi, à la fois proche et infiniment séparé, retiré dans son silence et son énigme. Dans *Un peu de poussière de chair la nuit*, j'ai demandé au vidéaste Cyril Alata de filmer en gros plan le visage de l'acteur Eric Antoine dont le travail reposait sur une extrême fixité du corps (vertical, un poing serré) et du visage (yeux écarquillés, comme s'il était resté

bloqué à un moment de choc dont il ne serait pas revenu). L'ensemble de la mise en scène était empreint de minimalisme : l'acteur restait proche de l'avant-scène, immobile. Derrière lui, une activité symbolique de celle qui l'accompagnait (mère, sœur ou amante, on ne savait pas). Dans ce minimalisme, la captation du visage en gros plan de l'acteur prenait un relief particulier, donnait un autre point de vue sur le personnage, plus proche de la peau, du sensible. Lorsqu'une larme s'écoulait lentement sur son visage, le drame de cet homme/enfant semblait y être concentrée. Face à une quasi-immobilité, c'est le spectateur qui sonde lui-même la mobilité, l'événement, l'avènement d'un battement de cils, d'un frisson ou d'un tremblement qui traverse la joue. Comme une extrême humanité. Quelque chose est presque arrêté, mais respire encore, quelque chose est encore possible. En ce sens, on peut penser à l'analyse d'Emil Hrvatin sur l'œuvre de Jan Fabre : « On ne peut pas s'abandonner au silence, au repos ou à la monochromie, parce qu'on attend tout le temps l'irruption des dimensions négatives dans la structure. Fabre le sait très bien et c'est pour cela qu'il joue avec la perception du spectateur – il lui montre que c'est lui-même, par ses attentes, qui démolit cette insoutenable structure, cette structure non-réalisée »[2].



Actrice : Aliénor de Mézamat, *Comment le corps est atteint.* Image : Alexandra Mélot.

[2] E. Hrvatin. *Jan Fabre.* Paris, Armand Colin, 1994, p. 88-89.

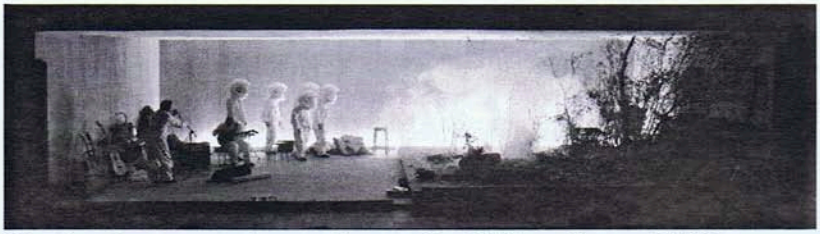
Dans *Comment le corps est atteint* (2005), l'une des actrices, Aliénor de Mézamat, avait un rôle à la fois abstrait et concret. Elle figurait la poésie, l'amour, ce que l'on n'attend pas et qui advient. Elle était présente sur le plateau mais aussi parfois via son image presque immobile, filmée par Alexandra Mélot, en très gros plan mixé à l'écoulement de l'eau d'une rivière. Cet écoulement pouvait faire penser à ses larmes. La présence de cette image amplifiait le caractère abstrait de cette figure, son ouverture sur l'indicible. Comme les paysages, elle apparaissait à la fois calmante, apaisante, présence d'amour proche et tragique par son silence, rappel pour chacun de son propre caractère mortel. Si la scène est un jardin, les paysages extérieurs et les « visages-paysages » figurent dans ma recherche scénique, de façon concrète ou abstraite, apaisante ou inquiétante, le réel, le contexte extérieur, le devenir amoureux et mortel de l'être. Ils élargissent le cadre au monde extérieur ou permettent de figurer la sensibilité et la fragilité de l'être, au plus près du sensible, de la peau, des larmes.

Des paysages reconstitués sur scène

Quelques spectacles reconstituent sur les scènes de théâtre un paysage naturel pour reproduire le décor contenu dans les pièces ou pour être matière à investigations, doutes, et détours ludiques. En 1995, la mise en scène de Jean Jourdheuil de *La Bataille d'Arminius* d'Heinrich von Kleist au Théâtre des Amandiers de Nanterre commençait par l'ouverture du rideau d'avant-scène. On découvrait alors une immense forêt intégralement reconstituée par le scénographe Gilles Aillaud. Le public accueillait cette reproduction exacte de la nature par une exclamation admirative collective car il semblait qu'un morceau de forêt avait été apporté sur le plateau : de très grands arbres se dressaient et la lumière des projecteurs les traversait. Cette forêt était le cadre d'une longue et sanglante bataille. Il s'agissait d'un décor au sens classique du terme offrant aux combats leur cadre historique réel reconstitué. Il était si réaliste qu'il en devenait étrange sur le plateau. A la fois majestueuse, impressionnante, lumineuse au départ, cette forêt se révélait être le champ im-

passible de combats infiniment meurtriers, faisant ainsi apparaître la nature comme le lieu imperturbable et placide des infortunes des hommes, un refuge illusoire.

Dans *D'après nature* mis en scène par Philippe Quesne, une bonne partie du plateau était occupée par un morceau de forêt. L'usage dramaturgique de cette présence de la nature était différent. Cette dernière apparaissait comme un échantillon en mauvais état de conservation, soumis aux risques de disparition. Cette fois, le paysage reconstitué n'était pas le décor de scènes ; il devenait le sujet même de la pièce. En effet, cette pièce dénonce avec humour l'état d'hébétude de l'individu contemporain face aux problèmes de détérioration de l'environnement et son inaptitude à y faire face. L'échantillon de forêt présent sur le plateau figurait, du fait du caractère rachitique des arbres, que l'homme a détruit lui-même son refuge naturel. Les individus présents sur scène tentaient parfois d'y retourner, ainsi qu'un chien en liberté, mais n'y restaient guère, car ce lieu n'était plus aucunement celui d'une retraite. Les acteurs ne parlaient pas. Ils apparaissaient comme des explorateurs inadaptés face à une nature devenue dangereuse parce que polluée ou contaminée. Des éléments de texte étaient vidéoprojetés, pouvant faire penser à des surtitres ou à des bulles de bande dessinée. Cette forme d'humour accroît parallèlement le tragique. La seule échappée possible semble être dans l'univers, au-delà des étoiles, espace figuré sur scène par les cintres, au-dessus de la scène. Une échelle permettait aux personnages d'y monter un instant pour échapper au désastre écologique sur la Terre.



D'après nature, conception et mise en scène Philippe Quesne (2006).

La scène dans les paysages

Le paysage, comme scénographie naturelle

Différents festivals présentent des spectacles dans des jardins ou des paysages comme « Entre cours et Jardin » dans la région de Dijon, « Dedans, dehors »... en Essonne. Certains festivals plus généraux accueillent des propositions spécifiques d'artistes *in situ* dans des paysages qui s'accordent dramaturgiquement aux projets. Pascal Rambert a mis en scène *Gilgamesh* au Festival d'Avignon en 2000 dans un champ de tournesols au coucher du soleil avec une distribution à la fois française, américaine et syrienne. Dans ce même festival, Jean Lambert-Wild présentait en 2005 *Mue* qu'il a écrit et mis en scène. Ce spectacle se déroulait en haut d'une colline aux abords d'un château à une trentaine de kilomètres d'Avignon. Le public était installé sur des transats, dans une position d'écoute adéquate, sous les étoiles, alors qu'étaient contées par des indiens Xavante du Mato Grosso et des acteurs français des légendes anciennes réinventées.

Ces spectacles jouent véritablement avec le lieu qui devient en soi acteur, symbolique et signifiant. Pour Pascal Rambert, les champs de tournesols, comme une lumière dans la nuit, symbole d'une possibilité d'accueillir et de réunir des peuples qui se sont fait la guerre en Irak[3]. Pour Jean Lambert-Wild, c'est la possibilité du dialogue entre les collines comme entre les peuples anciens, le dialogue avec l'univers, face à l'infini des étoiles. Le spectateur est plongé dans un espace spécifique. Il n'est plus face à un décor reconstitué mais face ou à l'intérieur d'un décor réel. Il s'agit d'une expérience de sens et de sensations. L'identité de l'espace détermine le sens. Le lieu devient métaphorique et nourrit le propos dramaturgique, il fait corps avec lui. Il est aussi un lieu d'expérience sensible pour le spectateur, un moment de vie particulier qui trouble les frontières entre le réel et le théâtre. La scène / jardin s'est déplacée hors les murs du théâtre.

[3] Le projet devait initialement réunir des acteurs américains, irakiens et français.

Dans ces deux cas, la nature apparaissait plutôt matricielle et accueillante. Parfois, c'est au contraire sa dimension inquiétante, lieu de perte et de disparition possible, qui est mise en jeu. Benoît Lambert, en août 2003, produit, en plein cœur de la crise des intermittents du spectacle, dans les jardins de Barbirey, pour le festival « Entre cour et jardins » une représentation allégorique de la disparition imminente des intermittents. Pour *Nous sommes tous morts et nous ne le savons pas encore*, dont le titre est emprunté à Pasolini, de nombreux acteurs locaux avaient été engagés. Ils étaient assis parmi les spectateurs. Appelés par groupe de dix par leurs noms, ils se détachaient du public pour être emmenés par un comédien muni d'une lanterne dans la forêt dont ils ne revenaient pas. Le texte, constitué d'extraits du discours de réinvestiture d'Ernest-Antoine Sellières à la tête du MEDEF en janvier 2001, était porté joyeusement par deux autres comédiens. Ils annonçaient ainsi avec entrain le changement à l'œuvre. Cette proposition figurait, avec un humour grinçant, l'épuration à venir, la disparition de très nombreux artistes que la réforme engagée allait produire. En plein air, sur des airs de fête, avec au final un feu d'artifice, l'invitation était faite au public de vivre un rituel contemporain : celui de l'épuration et de la sélection toujours plus aiguë dans nos sociétés. Ce spectacle révélait, derrière la façade du discours positiviste, du jeu et du divertissement, la logique souterraine et le credo collectif qui s'imposent actuellement. Il mettait à jour leurs conséquences qui, généralement, sont invisibles et non médiatisées. Et le réel du feu d'artifice en plein air et la présence proche de la forêt dont on ne revient pas, aiguisaient la violence de la critique. L'espace de jeu des deux comédiens pouvait être considéré comme la scène, voire l'espace domestique, sensation renforcée par le fait que des lampes de chevet avaient été installées à même le sol. La forêt avait la fonction de paysage presque sauvage, où les victimes du système étaient emmenées, soumises et silencieuses, pour être éliminées, discrètement, hors du regard civilisé.

Dans le *Taxi théâtre* conçu par Anne-Marina Pleis, seize voitures ont sillonné les villes de Marseille, Bruxelles et Metz entre 1999 et 2004. Le ou les acteurs conduisaient une voiture, emmenant quatre spectateurs

à la découverte de paysages urbains. Ils jouaient en conduisant ou à l'extérieur de leur voiture, faisant naître par leur présence dans l'espace urbain des scénographies insolites et enchanteresses : jeu derrière une fenêtre cassée d'un immeuble désaffecté, parking de supermarché avec une armée de caddies surplombant la rade marseillaise, placette d'un vieux quartier... Tout joue. Le spectateur est en position de création permanente. Il ne sait plus ce qui a été choisi par l'équipe artistique et ce qui advient de façon aléatoire, qui est acteur complice dans la ville ou qui simplement ne sait pas qu'il est sous les regards de spectateurs indiscrets derrière les fenêtres d'un taxi théâtre. Le spectateur construit lui-même sans cesse le décor/paysage à partir de ce qui lui est montré et ce qu'il découvre par son propre regard.

Le paysage comme terrain d'expérimentation scénique pour les artistes

Parfois les propositions scéniques *in situ* ne sont pas des spectacles qui sortent des théâtres pour faire corps avec l'espace mais des expérimentations organiques et artistiques de la géomorphologie d'un milieu naturel.

Ouvrée, artistes en alpage, Proposition de Boris Charmatz / association edna. Sur la photographie : Steve Paxton. © Photographe : Fred Kihn.

Dans le cadre des projets *Bocal* et *Ouvrée, artistes en alpages*, le chorégraphe Boris Charmatz a mis en œuvre avec de nombreux inter-

prêtes complices des expériences chorégraphiques dans un contexte inédit, a priori inapproprié : la montagne.

Au vu des images, il ressort différents axes de cette recherche qui parfois s'additionnent : rapport symbolique à l'espace (solitude de l'être face à l'infini ; la nature, comme miroir de l'âme (photo 1), la mort évoquée par la présence de corps épars abandonnés sur un terrain escarpé (photo 2), analogie entre un corps et un tronc d'arbre horizontal (photo 2), déplacement humoristique d'une gestuelle chorégraphique dans un milieu inapproprié (corps enveloppé et coloré dans un paysage de montagne enneigé).

Ouvrée, artistes en alpage, Proposition de Boris Charmatz / association Edna. Sur la photographie : Benoit Lachambre, Boris Charmatz, Steve Paxton, Barbara Manzetti, Xavier Leroy.
© Photographe : Fred Kihn.

Ouvrée, artistes en alpage, Proposition de Boris Charmatz / association Edna. Sur la photographie : Steve Paxton.© Photographe : Fred Kihn

Bocal, Conception : Boris Charmatz et les bocalistes. Sur la photographie : Bouchra Ouizguen, Nabil Yahia-Aissa, Frédéric Schranckenmuller, Boris Charmatz, César Vayssié. © Photographe : Eve Girardot.

Il ne s'agit plus de fiction située dans un décor réel, mais d'une immersion dans un milieu donné et d'une exploration plurielle (organique, sensible, rythmique, dramaturgique) des rapports du corps

à ce contexte naturel. L'artiste est expérimentateur des caractéristiques matérielles et symboliques du lieu et de la portée d'un déplacement dans un milieu spécifique de formes chorégraphiques préexistantes.

Catherine Contour est chorégraphe et interprète. Elle travaille au plus près de la sensibilité et du présent. En 2003, elle a réalisé *Autoportrait aux Jardins Jacqueline Rollin*, dans les Jardins de Barbirey, pour le festival « Entre cour et jardins ».

Catherine Contour, *Autoportrait aux Jardins Jacqueline Rollin* de Barbirey, 2003.
© photographe : Carole Bodin (témoin invitée).

Elle a exploré les possibilités de se fondre dans le paysage, de disparaître dans la nature, sous des feuilles ou dans des mousses. En s'enveloppant le visage de grandes feuilles, elle est devenue figure sylphide étrange, une déité des forêts, un esprit féminin farceur. Elle proposait aux spectateurs de prendre une assise qui avait été conçue en collaboration avec sa scénographe selon différents modèles. Les spectateurs pouvaient librement rester assis ou se déplacer, choisir leur point de vue. Cela permettait des changements d'échelle, du très près au très loin.

Ce qui a intéressé Catherine Contour, au-delà de ce rapport sensible aux éléments naturels, c'est l'aléa, et donc le présent. Une telle expérience en milieu naturel place l'artiste en position d'accueil, d'humilité,

d'imagination, de création, de vie partagée avec le public. Quoi qu'il arrive, la forme réalisée doit être apte à l'accueillir. Contrairement à une salle de spectacle où tout est fait pour que ce qui est prévu se réalise, dans un jardin on peut « être de nouveau vierge et surpris ; on est toujours en prise directe avec du devenir. Tu ne maîtrises pas tout. Tu es confronté à du vivant. Il y a toujours dans le jardin de l'incertain. Et cela permet des moments uniques, une sorte de magie »[4]. Elle se rappelle qu'il avait plu toute la journée et qu'une éclaircie a permis que son Autoportrait ait lieu sous une lumière extraordinaire ou encore que les oies qui n'avaient pas été commodes avec elle pendant les jours de préparation, semblaient ce jour-là presque domptées : elles l'avaient docilement suivie durant un moment.

Catherine Contour, *Autoportrait aux Jardins Jacqueline Rollin*, 2003.
© photographe : Carole Bodin
(témoin invitée).

Ce type de formes scéniques est le produit de la confrontation d'un artiste à un milieu naturel, à ses aléas météorologiques, à son chaos et dépend de son aptitude à y faire face, à accueillir ce réel incertain pour pouvoir s'inscrire au présent, dans le présent entièrement et à envisager la nature comme une force matricielle qui nous contient. C'est à une sorte de révolution intérieure que convie ce type de projet : il ne s'agit pas ici de chercher à se protéger de la pluie ou de

[4] Interview de Catherine Contour, mai 2007.

instant. « C'est ce rapport simple et bouleversant qui fait apparaître le réel comme une perception personnelle et une peinture personnelle, pour soi seul, où la perception du réel et son interprétation sont autorisées à être prioritaires sur la réalité. (...) Le texte que le spectateur entend face à un lieu devient un mode d'emploi pour voir le paysage devant soi. (...) La superposition d'un dispositif d'écoute et d'un dispositif de regard oblige le spectateur à agencer les informations qu'on lui donne, à inventer un nouvel objet, un nouvel espace recomposé temporairement par ses perceptions, né de la confrontation de ces deux présences. Cette part manquante est le cœur de la représentation car elle est l'endroit de l'interprétation »

Annabel Vergne, *Arbres, ciel, colline*, Quartier de la Fontaine d'Ouche, Dijon. © Photographe : Annabel Vergne

Annabel Vergne, *Arbres, ciel, colline*, Jardin de Barbirey. © Photographe : Annabel Vergne.

Ce que j'ai ressenti au cours de ma propre traversée de cette expérience, en août 2007, dans les jardins de Barbirey, c'est d'entrer dans un dispositif qui impose le moins possible. Et d'être moi-même au travail, dans la fabrique de ma sensibilité. Annabel Vergne a fait enregistrer les descriptions de Rémy Zaugg du tableau de Cézanne par une voix féminine calme, posée, grave et douce[5]. Cette voix est diffusée par un casque audio qui est donné au spectateur. Les descriptions sont ponctuées de silences qui laissent le temps de la résonance à chacun. Le visiteur est libre de sa mobilité sur un périmètre assez vaste dans lequel la voix reste audible. Une assise en plastique lui est donnée pour qu'il puisse s'asseoir sur le sol. Il peut aussi marcher, s'arrêter, prendre un chemin, se cacher dans un sous-bois, découvrir un autre spectateur en position d'écoute, regarder les autres, découvrir le paysage...

La voix off est une invitation au jeu : lorsque la description en voix off parle de vert ou de bleu, celui qui écoute très probablement voit du vert ou du bleu dans le paysage qui s'offre à lui. On sait que la description est celle d'un autre paysage, mais il est plaisant de trouver une correspondance dans la couleur des arbres ou du ciel que l'on a sous les yeux. Parfois les mots ne trouvent pas de support de réalisation. Le spectateur se rappelle que le puzzle est impossible à reconstituer entièrement, d'autres paysages reviennent à sa mémoire, il peut aussi se déplacer pour chercher ailleurs dans l'espace réel des correspondances ou laisser résonner en lui le vide créé par les mots en attendant la description suivante.

Le projet s'inscrit dans la variation. Non seulement chaque spectateur produit son propre champ perceptif, à la croisée du réel qu'il perçoit, de la description qu'il entend et de son imagination. La direction d'acteurs joue sur le sens du mot « toits » qui sonne comme TOI. Le spectateur se sent désigné, convoqué, appelé dans sa singularité perceptive. La variation joue aussi dans le choix des lieux. Le projet se réinvente sans cesse en fonction de sa réalisation dans un espace urbain ou bucolique comme le montrent les deux photographies

[5] L'actrice est Agnès Pontier.

prises dans deux lieux de présentation du projet : le quartier de la Fontaine d'Ouche à Dijon et le jardin naturel à Paris.

Dans le texte est introduite, parmi les descriptions, une note réflexive de Rémy Zaugg : « Ecrire pour voir... Lancer la perception... vouloir dire pour percevoir... vouloir dire pour percevoir. Ensuite la perception... impossibilité de dire... dire le vu pour voir »[6]. Elle nomme ainsi très précisément l'expérience que le visiteur est en train de vivre : c'est le verbe qui donne la vue, le temps pris pour lire l'espace le fait exister et permet au spectateur de ressentir une sensation trouble d'extrême présent à lui-même et au monde. Il écrit lui-même le réel, il devient auteur. Le chaos initial de sa vision devient regard, écriture du paysage. Cette écriture permet d'élargir son champ perceptif, de le préciser. Ce qui était là et qui n'avait pas été vu parce que pas nommé, pas identifié, pas accueilli en soi, devient visible et intensément présent, grâce au verbe. Ce dernier permet au sujet de découvrir, ressentir et effectuer sa puissance créatrice. L'individu transforme sa vision brouillée en un champ de perception augmenté. Il se produit dans le même temps une lecture et une écriture subjective du réel.

En guise de conclusion...

Que la nature soit évoquée ou reproduite sur scène ou que des spectacles soient réalisés *in situ*, on peut distinguer deux types de créations : celles qui accueillent les paysages en tant que référence ou illustration du propos de la pièce et celles qui les considèrent comme une matière à explorer et comme le sujet même de l'œuvre. Dans les premières, les paysages contiennent en général dramaturgiquement la double nature chaotique et matricielle de la nature. Dans les secondes, il appartient à l'individu d'agir (sur) lui-même pour trans-

[6] R. Zaugg, *Constitution d'un tableau*, Les presses du réel, collection écrits d'artistes-art & art, 1989, p. 40.

former son rapport d'aveuglement et d'inquiétude face à la nature menaçante, polluée ou brouillée en une relation de maturité empreinte de respect, de responsabilité et d'accueil de l'aléa. On peut parler d'une invitation à l'écriture du présent et / ou de sa propre vie.

Planche couleur VIII